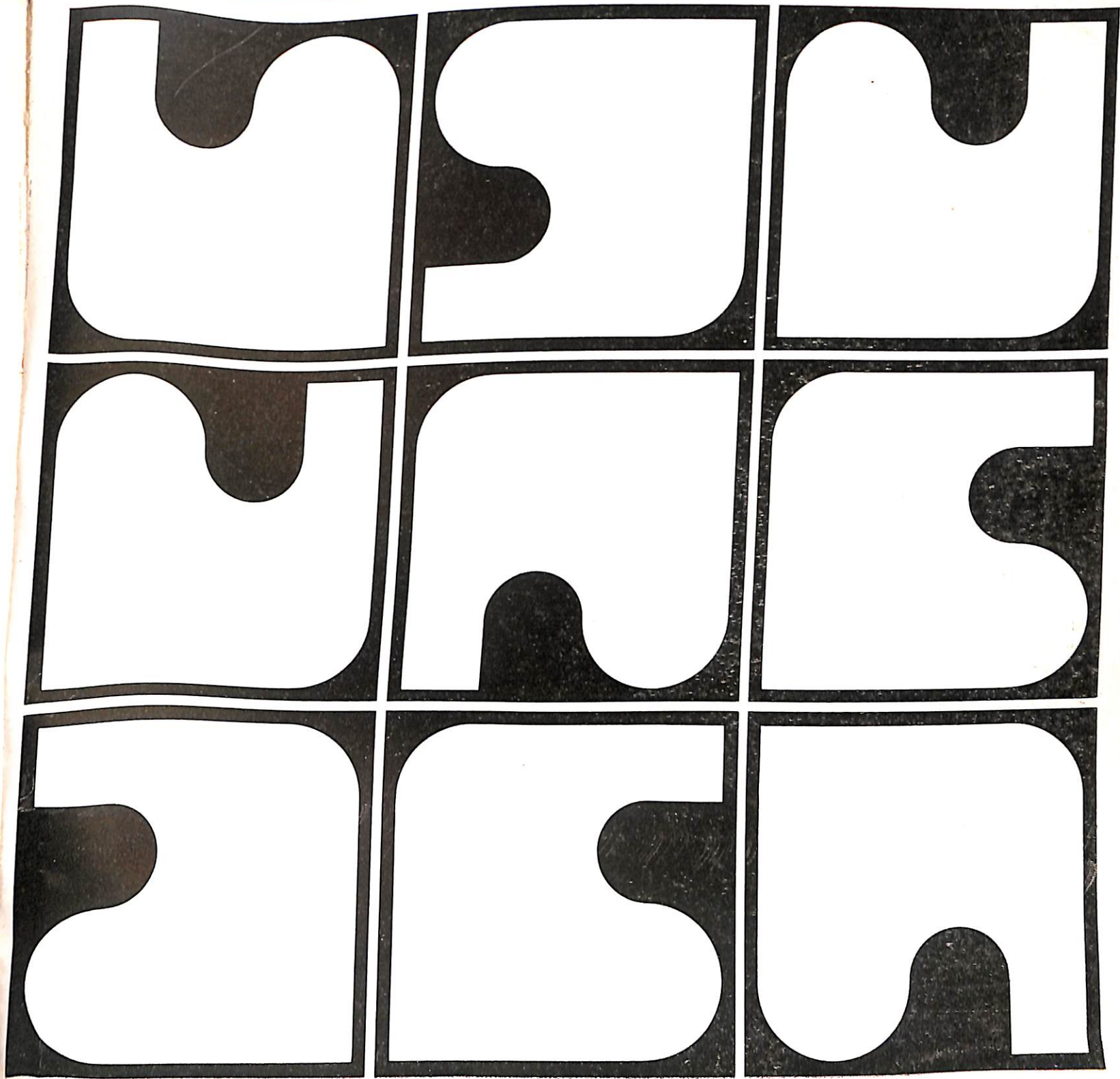
Prima Triennale Itinerante d'Architettura Italiana Contemporanea

abruzzini achilli/brigidini/canella aua bassi benedetti castiglioni cresti dardi de luca derossi de sanctis dezzi bardeschi d'olivo fiori gabetti/isola galvagni giorgini gregotti/meneghetti/stoppino magistretti morassutti pagliara pastor petrignani portoghesi ricci rossi sacripanti savioli/santi viganò vittoria

Anghiari Biella Bolzano Caserta Cortona Lecce Livorno Pescara Pietrasanta Pistoia Riccione Salerno Volterra Firenze

Edizioni Centro proposte

Presentazione

di Lara Vinca Masini

Questa prima Triennale itinerante della « nuova architettura italiana », se da un lato recupera alcune delle presenze già emerse nella mostra « Impegno delle nuove generazioni » di L'Aquila del '63, appare innegabilmente più legata ad un filo conduttore ben riconoscibile che dimostra lo scatto netto operato in un breve giro di tempo nella situazione architettonica italiana; scatto che, non ancora avvertibile, se pure già maturato, pur se non del tutto rivelatosi nel suo nucleo generatore in alcuni esempi di quella mostra, ha portato oggi al ribaltamento completo delle posizioni. Mentre solo tre anni fa le diverse tendenze non erano ben delineate e nelle diverse espressioni i motivi ricorrenti non potevano prescindere dalla lezione dei maestri dell'architettura italiana del 900 (nel senso che, anche nei casi di posizioni polemiche, le basi di partenza erano ancora le stesse), oggi i poli di riferimento si sono spostati su altri settori, in una relazione più ampia di rapporti con le diverse discipline e con le altre operazioni artistiche, e, soprattutto, in una più diretta problematica di elaborazione linguistica alla luce dei nuovi mezzi tecnologici e delle nuove ricerche operative.

A questa mostra le proposte di soluzione ai problemi di qualificazione e di socializzazione, pur in un'ipotesi qualitativa, vengono formulate in maniera spesso diversa, talvolta addirittura divergente, mentre altrettanto spesso si notano fenomeni di scambio e di incontro. Ma, sostanzialmente, il problema di fondo è uno e costituisce il filo conduttore unitario di una situazione architettonica più vasta, necessariamente non esemplificata totalmente dalla Mostra, alla quale, per quanto è possibile, si è inteso dare un carattere abbastanza preciso, pur nelle diversità delle manifestazioni, secondo un'angolazione che ci sembra quella più carica di valenze e di possibilità di dilatazione, quella proprio che cerca di assumere e risolvere, in modi diversi, ma sempre senza evasione, i problemi di massificazione dell'edilizia industrializzata riportandoli a livello di architettura (anche con varî e non sempre scontati rischi, primo quello di una esasperata tensione formalistica, che quasi sempre, però, si

riscattano nell'intenzionalità di una apertura a livello sociale).

Quando se ne escludono, infatti, i casi di figure abbastanza isolate quale quella di Enrico Castiglioni e di Marcello D'Olivo — nei quali poi, sia pure nell'espressione fortemente personalizzata si possono riscontrare le componenti più urgenti a livello generale — nella pregnante intuizione spaziale risolta per via di struttura di Castiglioni, nella umanissima, libera e generosa idea strutturale di D'Olivo —; e ancora: quando se ne isolano le figure di Vittoriano Viganò, il cui linguaggio ha già trovato una sua ampia ed esatta definizione personale, di Magistretti, la cui espressione è più legata a mòduli internazionali, di Vittoria, intento ad un suo agile discorso strutturale, si possono tracciare alcune linee direzionali precise sulle quali si orienta la presente architettura italiana, linee spesso intersecantesi, lo ripetiamo, ma comunque unificabili in quel « carattere tecnico e scientifico che » come scrive Giulia Veronesi in Lotus 2 « unifica in tutto il mondo le ricerche degli architetti e che può essere fonte di riscatto » dell'eclettismo attuale.

Si assiste infatti, per un lato, a ipotesi di progettazione di uno « spazio estetico totale », secondo le teorie della gestaltpsychology, fondata sul rapporto individuo-ambiente, sulla base della percezione visiva intesa ad una reinterpretazione totale del mondo (in cui l'arte, assunta come creatrice di modelli di comportamento e come tale intesa ad inserirsi attivamente nelle strutture stesse del mondo, mira a trasferirli in termini estetico-formali). Sarà l'articolazione e flessibilità totale di spazi con l'assunzione di nuovi mezzi linguistici di Sacripanti, sarà l'ipotesi di una nuova « organicità strutturata » quale ci viene proposta da Portoghesi, sarà la « nuova libertà nell'ordine » della ricerca di integrazione visuale Mari-Morassutti; sarà un'ipotesi di « una possibile ricostruzione, su basi... linguistiche, della unità tra arti figurative e architettura » nelle « metaforme » di Aldo Loris Rossi e, per certi aspetti, di De Luca; o sarà a livello urbanistico, quale propone Leonardo Savioli con la sua ipotesi di « città integrata » o nella sua stimolante dialettica grafico-strutturale. D'altro lato la soluzione del problema è tentata attraverso il recupero di dati linguistici tradizionali storicamente interpretati e revitalizzati alla luce di una nuova articolazione dinamica e di nuove tecniche di operazione linguistica. Si avrà, in quest'ordine, la ricerca di Marco Dezzi-Bardeschi, quale alternativa « intenzionale al fronte comune della strumentalità mitizzata » sul « supporto metodologico univoco ed oggettivo fondato sul principio del recupero dell'esperienza interrotta della storia ». Esperienza che poi, nell'indicazione formale, può essere avvicinata anche a certe ipotesi di Rossi, di De Luca, di D'Olivo, ad un certo altro tipo di recupero in chiave di accusa alla società massificante contemporanea del gruppo Gregotti-Meneghetti-Stoppino (accusa, la loro, su piano opposto alla ironica assunzione del mito borghese, in chiave surreale, col rischio del compiacimento, di De Sanctis-Sterpini). Si avrà ancora, su questa via, l'esperienza del gruppo Achilli-Brigidini-Canella, con angolazioni particolarissime; o di Gabetti-Isola, di De Rossi. Sarà il ricorso a certi episodi di città, al « recupero di suggestioni antiche » di Carlo Cresti.

Sarà « l'azione inserita nella realtà » di un contenuto locale « solitario » della provincia, intesa a recuperarne il senso della « ragion pratica », di un Bassi.
Le ricerche di Dardi, Pastor, Pagliara, impostano, invece su piani diversi, un loro discorso di chiarificazione linguistica a livello di strutturazione dinamica del linguaggio architettonico. In quest'ordine si potranno inserire le esperienze del gruppo AUA di Roma, quelle di Fiori.

Mentre Leonardo Ricci prosegue in una sua ricerca di spazio primario, in un ambito di sollecitazione fantastica di una nuova naturalità, Vittorio Giorgini applica alla struttura architettonica i mòduli di espansione naturale in modelli sperimentali organizzabili a livello scientifico per un abitare futuro.

A questo punto, a proposito di esperienze come quelle di Savioli, Ricci, Giorgini, occorre constatare come, nonostante il rovesciamento della situazione generale che ha portato ad una certa frattura tra i Maestri e le generazioni attuali, rappresentate nella Mostra, per uno di essi, Giovanni Michelucci, il discorso non si può non vedere continuato, sia pure attraverso manifestazioni diverse dovute alle differenti personalità, in alcuni architetti, in quelli, particolarmente, che gli sono stati allievi.

Nè si può disconoscere, l'ascendenza ancora vivamente rappresentata, nell'ambito di alcune tra le ricerche attuali più vive, dall'operazione linguistico-formale condotta da Carlo Scarpa.
Torno, dopo un inciso doveroso e indispensabile, alla breve analisi della mostra.
Il caso di Galvagni, mentre per un lato si riporta ad un tipo di ricerca linguistica di ispirazione grafica che ritroviamo in Savioli, col quale pure Galvagni può essere abbinato per la proposta di ordine sociale, « al limite del paradosso » come scrive la Veronesi, nella « città continua », si svolge in un intento di caratterizzazione urbana dell'ambiente naturale fuori dagli schemi dei nuclei costituiti.
Manifestazioni diverse e vivacemente impostate, queste presenti alla mostra, si unificano per una rispondenza più esatta ai problemi autentici della vita e della società attuale, in rapporto ai mezzi tecnici, infinitamente più articolati e flessibili dei quali disponiamo.
Il limite non sempre evitato di un'accentuazione formalistica, rende più difficile l'incontro fattivo di questo gruppo di rappresentanti della nuova architettura italiana con i problemi urgenti della provincia, ma proprio da questo incontro a diversi livelli contiamo possa derivare un forte stimolo, sia per gli architetti espositori, messi di fronte alla realtà più violentemente e brutalmente scoperta, sia per le stesse provincie italiane, in ciascuna delle quali la Mostra si affianca ad una Tavola Rotonda su un tema architettonico e urbanistico del luogo (tale che possa assumersi a titolo campionale a livello nazionale), che costringe ogni Comune e i responsabili delle situazioni locali a verificare e a portare su piano nazionale l'urgenza dei propri problemi cittadini.

Questa prima Triennale vuol servire a sollevare una situazione provinciale italiana e degli antichi centri storici. E in questa luce le ipotesi, le ricerche, le soluzioni formali degli architetti espositori costituiranno un tentativo di raccordo, una parola di fiducia nella continuità, attraverso l'espressione, dell'evoluzione della storia.

spesso si tende a concepirlo secondo termini tradizionali *forzando* o *esaltando* gli aspetti che facilmente favoriscono una interpretazione manierista, cadendo nell'errore del funzionalismo.
b) Ricerca di nuove soluzioni di rapporto-integrazione delle varie maglie relative a ciascuna funzione largamente estesa nel territorio.

c) La compenetrazione delle varie scale, che realizza l'*effetto urbano* nella città e nel territorio ed è collegata alla ricerca delle possibilità di nuovi modelli strutturali e di nuovi sistemi di utilizzazione delle risorse tecnologiche, è soggetta alle più varie proposte ma per forza di cose non può ancora appoggiarsi a un valido fondamento metodologico.

d) Un problema grave è quello delle strutture direzionali e dei servizi. È necessario soprattutto in questo campo poter utilizzare i risultati di realizzazioni sperimentali.

e) Il problema del rapporto tra il nuovo *townscape* delle zone investite dalla progettazione e le preesistenze è risolto negli esempi più validi nel superamento delle poetiche tradizionali (razionalismo, poetica organica, brutalismo, realismo, ecc.) per far scaturire la forma come integrazione da una esperienza autentica di ogni funzione.

Come sarà possibile il passaggio dalla situazione della città attuale, non più sostenibile, alla realizzazione di una nuova scelta corrispondente alla vera essenza dell'uomo di oggi? Parallelamente alle esperienze di invenzione, alle prime realizzazioni che riescono a imporsi anche ora come rottura, alla ricerca di un metodo interdisciplinare; è necessario che si realizzi una nuova coscienza di ogni singolo della propria condizione umana nella società e quindi di ogni atto e momento della sua esistenza; che i mezzi politici, tecnici e culturali interpretino questa ritrovata integrità della coscienza assumendo il nuovo significato delle funzioni che ne deriva e collaborando alla loro integrazione in una struttura vera nel suo continuo rinnovarsi.
In questo senso l'avvenire dipende — soprattutto in Italia — dalla capacità dell'*educazione* di far sì che la società, come uomo singolo e come comunità, prenda coscienza di se stessa.

Proposta per un nuovo linguaggio critico

di Lara Vinca Masini

« Nel tentativo di giungere ad una formazione concettuale dell'insieme enorme e confuso dei dati di osservazione, lo scienziato fa uso di un grande numero di concetti assorbiti praticamente col latte materno e raramente o mai è consapevole del loro carattere eternamente problematico. Egli usa questo materiale concettuale, o, più precisamente questi strumenti concettuali del pensiero, come qualcosa di ovvio, di immutabilmente dato: qualcosa che ha un valore oggettivo di verità che non si deve quasi mai e in ogni caso non seriamente, mettere in dubbio... Eppure nell'interesse della scienza è necessario impegnarsi ripetutamente nella critica di questi concetti fondamentali in modo da non esserne dominati inconsciamente ».

« Questa affermazione di Albert Einstein, dalla premessa alla « Storia del concetto di spazio » di Max Jammer, mi sembra facilmente applicabile anche al settore della critica artistica e particolarmente al linguaggio della critica che si vede costretto, ancora oggi, a fare uso dei termini concettuali acquisiti aprioristicamente da altre discipline, particolarmente dalla critica linguistica e letteraria che, deformandosi nell'atto di essere inseriti in un diverso contesto, non arrivano peraltro a costituire un vocabolario tecnico specifico, tale da divenire un mezzo di comunicazione.

Con la continua, sempre più serrata modificazione delle problematiche artistiche si fa ancora più evidente l'inadeguatezza della terminologia tradizionale e la necessità della formulazione di un linguaggio che sia in accordo con i nuovi strumenti, e si fondi su un nuovo vocabolario.

Creazione di vocabolario e linguaggio che, elaborati su una base reperita e studiata a livello interdisciplinare, dovrà coincidere con l'instaurazione di una nuova metodologia che tenga conto dei mutamenti delle terminologie particolari; che non costituisca un fenomeno di rottura ma rielabori e riassuma in termini rinnovati i concetti fondamentali alla luce di nuovi metodi operativi, senza isolarsi in uno specialismo incomunicabile, ma anzi, sulla base di nuovi fondamenti generali, torni a nuove possibilità di scambio e di relazione. Non si tratterà, comunque, di una sorta di recupero irresponsabilizzato, sulla base del «répechage» ma di una acquisizione responsabile

sul piano della combinazione dei fenomeni « solidali », « tali che ciascuno dipende dagli altri e può essere quello che è solo nella e per la sua relazione con essi » (Lalande).

Dalla consuetudine alla critica linguistica e letteraria, con l'arricchimento immaginifico ed improprio di alcuni termini caratteristici delle scienze e delle discipline particolari, siamo invece arrivati alla formulazione di un linguaggio critico troppo spesso più generico che generale, che si usa indifferentemente per le arti figurative, per la critica letteraria e musicale, e che, per una sorta di fenomeno di rimbalzo, torna poi ad essere assunto impropriamente, e deformato, nei testi di divulgazione delle discipline particolari, dalla sociologia alla pedagogia, quando non travisa la informazione scientifica.

Il colloquio che ha avuto luogo, qualche mese fa, a Parigi, sull'uso e significato del termine « struttura », con le diverse e spesso discordanti implicazioni, dimostra chiaramente quanto sia necessario rifarsi ad una « ipotesi linguistica generalizzabile attraverso un processo di trascrizione », (per usare un'espressione che Portoghesi, ad esempio, riferisce all'esperienza storico-culturale come sollecitante della attività progettistica per l'architetto contemporaneo/

In questo senso la tradizione e la storia acquistano nuovo significato, stimolando una riassunzione di termini rinnovati alla luce di alcuni metodi, sull'ipotesi di nuovi contenuti, non certo su assonanze superficiali e su una banale acquisizione dei mezzi offerti dalla natura più evidente e scontata della nostra civiltà, da quel mondo tecnologico che è soltanto il risultato, auspicato e feprecato, di una sostanziale e più profonda trasformazione che investe le strutture più segrete della società e che, veramente, è ricca di possibilità e sulla quale si deve basare la ricerca di nuovi « universali », che ci permetteranno, su nuove basi, acquisizioni più precisate di linguaggi specifici, particolari, specializzati.

In questa luce si potrà anche parlare di « ambiguità », nel senso di compresenza di significati, ma in vista di una apertura consapevole, di chiarificazione sull'estensione semantica dei temi linguistici e formali, non come equivocabile concessione al non chiarito. Parlando di specialismo occorrerà però non ricadere nel rischio del compartimento stagno: che anzi dovrebbe essere compito di tale nuovo linguaggio critico sollecitare un più diretto scambio tra le diverse sezioni delle arti figurative e delle ricerche tecnico-scientifiche, che, particolarmente oggi, rischiano di compromettere il loro svolgimento naturale nella ricerca, ciascuna per sé, di definizioni a problemi che le discipline parallele hanno già, magari, risolto per loro conto. Si pensi, per esempio, al rischio, troppe volte verificatosi, dell'urbanista che è soltanto urbanista, e che, per eccesso opposto, imposta il suo linguaggio di town-design, secondo una configurazione rispecchiante esclusivamente la situazione economica e sociologica, senza riuscire, attraverso una metodologia propria, ad assorbire i risultati delle indagini particolari delle diverse discipline, in un discorso più propriamente urbanistico.

Uso di proposito il termine disciplina sia per le pratiche scientifiche e tecniche che per le artistiche, perché oggi non si può ammettere lo svincolo delle esperienze artistiche — almeno di quelle inserite in un discorso attivo di intervento responsabile, e quindi social-

mente ed eticamente operanti nelle problematiche di attualità — da un severo e preciso esercizio culturale e di elaborazione linguistica.

Il fatto che sia compito del linguaggio critico sollecitare uno scambio nel settore delle ricerche non significa che la critica debba diventare condizionante del fare artistico, ma è suo compito sollecitare e chiarire i problemi e, anche, interrelazionarli e, in questo senso, anche indirizzare la ricerca artistica verso una responsabilizzazione consapevole ed aperta.

Compito della critica dovrebbe essere dunque quello di riprendere all'inizio questa sua funzione, fino a rifarsi alla definizione dei termini esatti, la stesura, addirittura, di un nuovo vocabolario critico.

In certo senso, oggi è come se tutto ricominciasse da capo. Lo sconvolgimento ed il rovesciamento dei valori tradizionali è stato così radicale che occorre rifarsi alle origini. Ciò che comporterà anche ritrovare, su nuove basi, il significato dei valori e dei termini tradizionali, i valori autentici e tuttora attivi della storia, che in un primo tempo, di fronte alla necessità di impostare tutta la vita secondo una nuova e diversa figuratività, o « figurabilità » (e per « figurabilità » intendo con Linch « la qualità che conferisce ad un oggetto fisico una elevata profondità di evocare una immagine rigorosa », ma allargo il significato di « figuratività » ad una sorta di evocazione che diventi anche incisivamente guida di comportamento, — « la forma artistica » scrive Argan « è data come assoluta ed universale allorchè implica ed esprime una concezione totale del mondo » — che coinvolga, cioè, l'uomo nella sua totalità di interessi e di significati esistenziali) e quindi di distruggere ogni bagaglio precedente per ritrovare una nuova libertà che ci permetta di riscoprire l'originalità dei significati autentici e fondamentali, troppo spesso, ormai, consunti da un uso approssimativo e generico.

Ma tornando alle parole di Einstein è con l'impegnarsi « nella critica dei concetti fondamentali in modo da non esserne dominati inconsciamente » che è possibile ritrovare una pregnanza semantica, in un linguaggio ripreso in esame e verificato ogni volta all'origine.

Come scrive Roger Bastide, a proposito degli usi diversi del termine « struttura », « sulla base di questi usi diversi » occorre « cercare di stabilire una o due definizioni generali della parola ». « Se discipline diverse » egli continua « si servono di un termine comune, ciò si deve certamente al fatto che esso presenta almeno alcuni tratti caratteristici che lo distinguono dai termini affini e gli danno uno speciale valore significante ».

Perciò ogni disciplina dovrà, a mio avviso, servirsi di un « linguaggio di base » comune (come i « gesti di base » scaturiti da una disposizione razionale del subcosciente) e, partendo da questo piedistallo costruire una scala di terminologie particolari che risultino da indagini specifiche a largo raggio, attraverso le componenti delle diverse discipline, dalla psicologia, alla sociologia, dalla tecnica alle arti figurative, alle componenti etniche e storiche.

A mezzo di questa elaborazione di una tipologia linguistica, sarà possibile ovviare all'equivoco dell'ipotesi delle « due culture ».

Questo può essere un mezzo, tutto da verificare e da dimostrare. Ma potrebbe divenire uno strumento non di facile divulgazione, ma di educazione anche a livello di massa, Non si do-

vrebbe trattare di *épater le bourgeois*, ma di stabilire una base di partenza. Come un riprendere alle origini un cammino disperso.

Questi sono semplicemente appunti di base, ma credo che su questa via molto si possa fare. E soprattutto che sia nostro dovere tentare ».

Ho riportato integralmente il testo della relazione che ho presentato al convegno « Artisti, Critici e Studiosi d'Arte » di Verucchio di quest'anno perché mi sembra che il problema del « Linguaggio della Critica » sia alla base, proprio per la sua funzione di chiarificazione e di correlazione interdisciplinare, di una impostazione dei problemi di espressione in genere. Il tentativo, ad esempio, che si sta facendo in varie facoltà italiane di architettura, di recuperare alla scienza, elaborandone una metodologia propria, il procedimento operativo dell'urbanistica, togliendolo dalla posizione di smarrimento e di equivoco nella quale si trova, e cercando di enuclearne la capacità di autonomia contenutistica e formale, da una sorta di sostrato elaborato a livello interdisciplinare, che l'operazione urbanistica possa inglobare e tradurre, mi sembra su questo stesso piano. E altrettanto si dica dell'ipotesi di « città integrata » quale postula Leonardo Savioli. (E si veda di Fanelli « La Nuova dimensione nell'Urbanistica italiana degli ultimi anni... », a pag. 226 di questa raccolta).

Se si volesse approfondire il discorso del linguaggio critico, arrivando, come fu proposto da Paolo Portoghesi durante uno dei simposi di elaborazione della rivista « Officine » alla stesura di un « glossario », una delle possibilità di studio, che mi proporrei di svolgere proprio attraverso le pagine di quella rivista (parallelamente ad una antologia critica della critica architettonica del dopoguerra, partendo cioè dal punto in cui Renato De Fusco chiude il suo studio « L'Idea di Architettura »), potrebbe proprio essere quella della verifica di certi concetti fondamentali (quegli « universali » di cui parlo sopra) nei testi di critica architettonica a cominciare dalle origini, vagliandone le possibilità di valenza attuali, alla luce della nuova impostazione linguistica, a coglierne, nel cambiamento di attribuzione, di implicazione, di destinazione, alcuni significati « di base » che, pure trasformati attraverso l'evolversi storico, possano ancora offrire àdito ad ulteriori elaborazioni e a riassunzioni originali di significato autonomo e attivo, possano cioè ancora esercitare e produrre uno scatto vitale di sollecitazione fantastica e creativa.

I problemi verrebbero ad essere riassunti, così, in una prospettiva più dilatata, di cui i rapporti dovrebbero apparire più esatti e più controllabili gli equivoci e i rischi di errori di prospettiva storica.

Premesse allo studio sulla nuova forma dell' abitare

di Raffaello Nencioli

La causa per la quale assistiamo ad una particolare lentezza nella evoluzione tipologica della residenza, lentezza non riscontrabile in altri settori, va ricercata nella permanenza, non più valida ed attuale, dell'impostazione tradizionale del problema che si fonda sul binomio alloggio-famiglia e che riflette un concetto di tipo tuttora razionalista nel modo di concepire i rapporti tra forma e spazio.

Si è fatto cioé corrispondere, troppo a lungo e quando se ne erano ormai già sfaldate le premesse, in un rapporto di reciproco condizionamento, alla « unità spaziale alloggio », l'« unità sociale famiglia » come hanno fatto osservare giustamente e pertinentemente Crosta e Belgioso (1).

Da queste premesse sono discesi interminabili studi sul dimensionamento, distribuzione e composizione con l'intento di definire una serie di standard da trasformarsi in effettiva domanda di mercato. Vale a dire, integrando i bisogni elementari con vari livelli di comfort, si è creato un insieme di sistemi di produzione da riferirsi a differenti gruppi sociali, ma conservandone l'invariante rapporto alloggio-famiglia.

La lenta disgregazione di quest'ultima, o meglio la sua diversa strutturazione con differenti interrelazioni tra i suoi componenti, conduce a riproporre in altri termini il problema della residenza e conseguentemente della sua forma.

Occorre innanzi tutto verificare se sia il caso di sostituire al consueto rapporto di *necessità* tra forma e funzione, un nuovo rapporto di semplice *compatibilità*: vale a dire se ad una funzione data possa corrispondere una serie di forme tutte compatibili con quella (Crosta, Belgioso).

Ciò potrebbe portare indubbiamente a quote di mancato pieno utilizzo della forma che farebbero insorgere il dubbio di un non corretto uso della stessa.

Il problema si pone quindi in questi termini: o è giusto eliminare il difetto di corrispondenza tra il diagramma funzionale e la forma, tentando di pervenire ad un maggior affinamento delle tecniche di progettazione, ed in questo caso si tratterebbe di acquisire metodologie più adeguate e ciò in analogia con quello che avviene in altri settori, come ad esempio in quello della meccanica, oppure si deve conveni-

che i problemi tecnici e quelli della espansione degli abitati non possono essere più visti centro per centro, ma trovano la loro vera dimensione nell'ambito territoriale. Gli uffici tecnici dei Comuni non sono adeguati a un tale compito; forse potrebbe essere lo stesso livello comprensoriale a suggerire la via d'uscita nella formazione di enti di progettazione altrimenti qualificati a livello comprensoriale (superando la ristrettezza di prospettiva nelle quali necessariamente si trovano gli Uffici Tecnici); o è da auspicarsi invece una più diretta collaborazione con enti di ricerca vera e propria come l'Università?

Pare comunque indubbio che su un territorio densamente popolato, e con la proprietà fittamente suddivisa come il nostro — e quindi dove esiste una forte competizione fra i vari possibili usi del suolo, e i problemi di integrazione sono preminenti — anche i problemi dei piccoli centri debbano essere affrontati a un livello di progettazione molto alto e del tutto al di fuori della possibilità dei piccoli enti locali.

Il Comitato

Funzione attuale dell'opera plastica nel tessuto urbano

di Lara Vinca Masini

Cariatidi dell'Eretteo. Acropoli, Atene.

Esempio di compenetrazione plastico-architettonica del mondo classico.

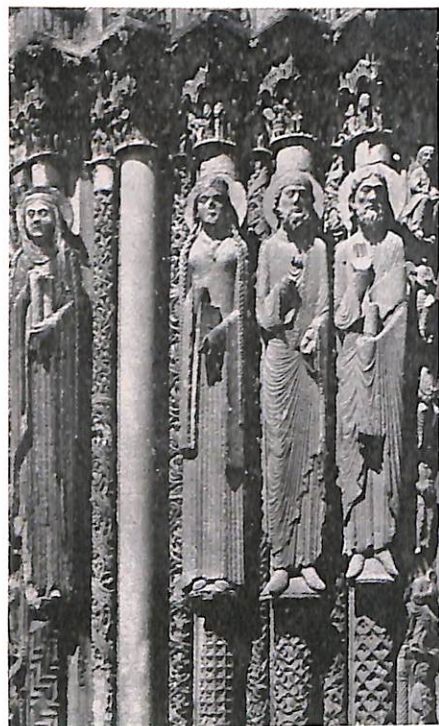
Prima di prendere in esame alcuni problemi di interazione tra linguaggio plastico e nuovo tessuto urbano, problema che può riassumersi in una nuova concezione spaziale, vorrei premettere alcune considerazioni sulla situazione della scultura contemporanea in mezzo alle altre arti figurative: situazione che mi sembra di poter considerare sotto due profili diversi: uno è quello linguistico, secondo il quale la scultura, per molti aspetti, si trova più inserita, senza apparente contrasto, in un discorso di attualità. Perché essa, aderendo più naturalmente ad un problema di fondo e immutabile, che è il rapporto della materia, del volume, con lo spazio reale, è più capace di configurarlo e di caratterizzarlo razionalmente e psicologicamente. Ciò che ne fa una complementarità plastica dello spazio razionale e psicologico dell'architettura. Sono queste caratteristiche che hanno dato luogo, presso alcune civiltà antiche (basti pensare ad esempi indiani e messicani), e in alcune epoche storiche, (l'epoca classica, col tempio greco, il Gotico o il Barocco, o certe esperienze liberty) a fenomeni di integrazione e di scambio tra elemento architettonico-strutturale e plastico-decorativo. Né si può dire che ciò si sia mai verificato, a questo livello, per le altre arti figurative di ordine tradizionale. L'altro aspetto del problema riguarda la relazione diversa che oggi si instaura tra l'oggetto artistico e la realtà intesa come uno dei fattori costitutivi dello spazio.

In certo senso quando Pevsner diceva di aver dato avvio alla scultura contemporanea in quanto ne aveva sostituito il rapporto con lo spazio, trasformandolo da esterno in rapporto di continuo scambio e di mutuazione reciproca, confinando tutta la scultura di carattere tradizionale nel ruolo di « antica », non andava del tutto errato; avendo la scultura, come primo contenuto, lo spazio.

E la trasformazione attuale del concetto di spazio da statico a dinamico, da spazio esterno e spazio interiorizzato, e insieme da spazio individuale a spazio socializzato, in ultima analisi a spazio-tempo, è condizione prevalente, non solo per la scultura, sulle altre tematiche contingenti, (e in questa riassorbibili), alle quali si informano le arti figurative in genere.

In questo senso la scultura contempo-

1

2

ranea ha inizio proprio con Pevsner, Naum Gabo, Moholy-Nagy, include tutte le ricerche dinamico-percettive, affronta il tema dello spazio-luce, del ritmo, della strutturazione dinamica della forma. Ne consegue che il linguaggio più attuale della scultura appare quello che si instaura in un rapporto nuovo con lo spazio, servendosi di materiali diversi da quelli tradizionali, che alla pietra, al marmo, alla fusione piena in metallo, sostituisce leghe metalliche leggere, laminati, materie trasparenti, flessibili, colorate.

Ciò non significa, ovviamente, che la scultura di carattere tradizionale non sia attualissima quando ne siano attuali le esigenze di adesione alla cultura e ai mòduli formali del nostro tempo; non significa che la forza di rappresentazione del mondo di un Brancusi, di un Moore, di un Arp, di un Adam, di un Wotruba, per esempio, che la violenza della loro interpretazione di nuovi contenuti umani, non riflettano il significato del mondo odierno, interpretandone i motivi esistenziali anche in una dialettica spaziale che è quella ordinata e creata dall'uomo.

Ed è chiaro che l'inserimento di opere scultoree di questo tipo nella città è perfettamente coerente e desiderabile, sia che riguardi zone o settori precisi nei centri antichi — come ha dimostrato, sia pure su un piano estetizzante e letterario, la mostra « Scultura nella città » di Spoleto, tre anni fa — sia che l'inserimento interessi nuovi organismi della città nuova.

Nel primo caso si tratterebbe di riaprile il dialogo con la storia, di ricostituire quella continuità senza la quale l'attualità si scinde dal contesto della tradizione, da cui, pure, ha ricevuto linfa e respiro. Potrebbe anzi essere uno dei contributi, e non tra i meno pertinenti e utili, al reinserimento nella dinamica attiva della storia di quei « centri » che sempre più si mummificano in una museificazione progressiva, soffocati dalla strapotenza della massificazione della vita odierna. Ma il dialogo dovrebbe ricostituirsi su un piano nuovo, in uno spostamento di « destinazione ». L'opera scultorea non dovrebbe avere funzione soltanto decorativa o culturalistica. Ché anzi il dialogo che tradizionalmente si instaurava tra una scultura e, per esempio, una facciata, tra una scultura e una piazza, dovrebbe esser trasferito a livello più vasto, dovrebbe crearsi in funzione di una più dinamica strutturazione dello spazio urbano.

Ciò che, ovviamente, appare più facilmente attuabile nella città nuova, pure se non si possono escludere ipotesi di interventi di questo tipo anche nei centri antichi.

L'opera plastica, tradotta in una riscoperta « funzione », in una nuova « destinazione pratica », potrebbe così venire ad assumere un nuovo carattere simbolico ed iconico, un suo nuovo significato mitico che si aggiungerebbe al contenuto semantico intrinseco all'opera.

Dal momento che ho parlato di carattere simbolico assunto dall'opera plastica in un rapporto di collocazione occorrerebbe anche chiarire il significato di « simbolo » che in questo caso dovrebbe essere di mediazione tra il contenuto urbano e la sua « forma » o « figurabilità » (la *imageability* di Linch), tra il messaggio (razionale, logico, emotivo, come espressione, comunque, di una « realtà ») rappresentato dagli « oggetti » urbani e la capacità di sollecitazione dinamico-percettiva al fine della costituzione di una « qualità di immagine mentale » « in funzione della... percezione dinamica »

1. Tempio a Kabah, Messico.
2. Sculture della cattedrale di Chartres.

Integrazione di scultura e architettura.

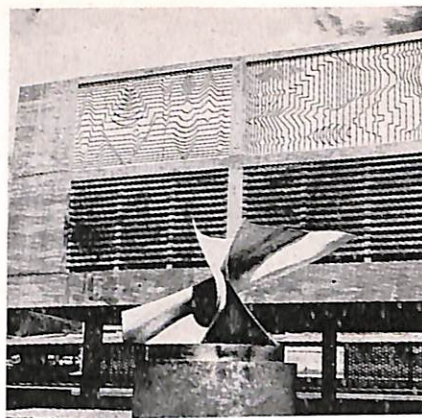
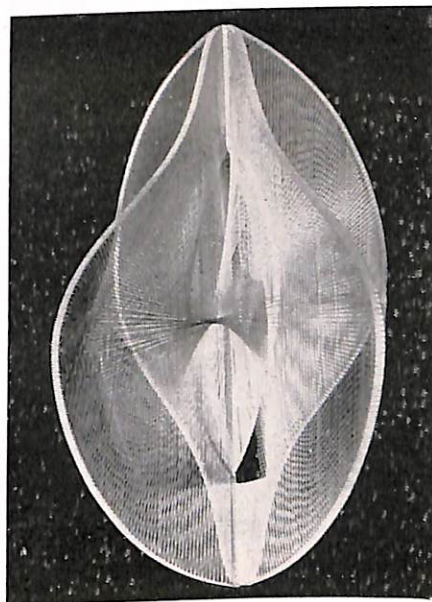
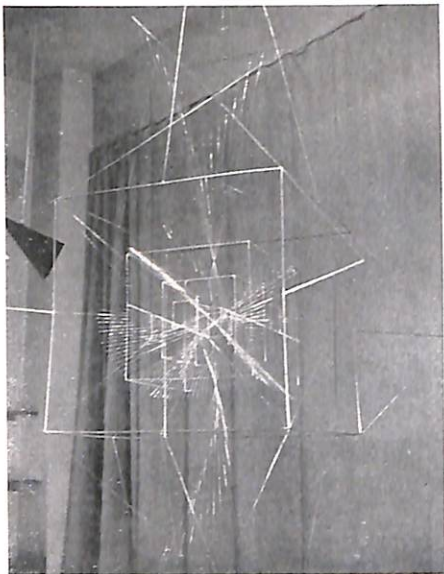
3. Laszlo Mohaly-Nagy. Scultura con forme perforate, 1946.
4. Alexander Calder. Le Plumeau Bleu, 1950.
5. Antoine Pevsner: Proiezione dinamica a 30 gradi, 1950-51 Università di Caracas, Venezuela.
6. Naum Gabo: Costruzione lineare nello spazio, 1949.

La scultura contemporanea instaura un nuovo rapporto dinamico con lo spazio.

3

5

6

4

Richard Lippold.
Variazione n. 7, Luna piena, 1949-50.

(dei singoli elementi) « e di una concezione della città come una forma complessivamente visibile ». Non si tratterà di trasferire nel simbolo, in modo astratto, contenuti allusivi di altra natura, che saranno da ricercare, semmai, nel contesto semantico autonomo dell'opera.

Ma nel rapporto col tessuto urbano, nel caso particolare della città nuova, l'inserimento dell'opera plastica dovrebbe venire ad assumere un carattere che non sia solo di qualificazione formale, come fattore decorativo, ma deve cioè avvenire in modo che l'opera si costituisca come mezzo di caratterizzazione psicologica ed esistenziale dello stesso contenuto urbano.

In questo senso, rovesciando il problema, ogni elemento della città potrà venire assunto in funzione plastica, dagli elementi più comuni e frammentari del tessuto della città, agli oggetti meno caratterizzati (al limite anche nella configurazione di un elemento spartitraffico, di un segnale stradale, di un qualsiasi oggetto). Ne deriva che, sotto questo profilo, ogni « oggetto » relativo alla vita dell'uomo oggi diviene rapportabile alla città, nel senso che si instaura per un uso di tipo comunitario, dalla casa singola al mobile all'oggetto d'uso, se ne costituisce a prototipo.

Di qui il nuovo significato di un discorso di industrial-design, e anche di artigianato (e il compito di una scuola d'arte impostata secondo criteri di funzionalità nelle strutture di una società nuova).

Se ne può dedurre che oggi il concetto di monumento non ha più significato nell'eccezione tradizionale, se non nel senso che tutta la città può assumere una sua « figuratività » altamente significante, in vista di una progressiva ricerca di qualificazione, una sua « immagine » — una volta che si ammetta l'immagine della città non come precostituita, statica, ma come flessibilità variabile, come « strutturazione organica » e dinamica, cioè come « opera aperta », e si parli di « town-design » secondo una gamma estremamente vasta di possibilità di cui una programmazione consapevole crei esclusivamente un certo tipo di orientamento, a maglia variabile e articolata, ne costituisca una sorta di « ordito », di « campo di accadimenti », del tutto aperto e disponibile. Se guardiamo a qualcuno dei molti concorsi per monumenti svoltisi negli ultimi anni (dai moltissimi Monumenti per la Resistenza, al Memorial di Auschwitz ecc.) possiamo renderci conto (malgrado i troppo frequenti casi di arbitrî, di sopraffazioni, di immoralità etica, malgrado le persistenze di interpretazioni superate ed oggi inefficaci) di quanto il discorso del « monumento » sia oggi accettabile soltanto quanto più si inserisca in un discorso, appunto, di « town-design », quanto più inglobi in un discorso di mutuazione la vita stessa della città, si faccia « arredo urbano », diventi non più soltanto « oggetto » significante da inserire in uno spazio ma si ponga come spazio visibile, si configuri come un organismo plastico che possa essere percorso nel suo spazio interno, divenga elemento polarizzatore ed eloquente di un discorso operativo, risolutivo di problemi urbanistici.

Si pensi agli inserimenti di opere plastiche come caratterizzazione e qualificazione strumentale degli arredi e dei « servizi » nelle città del nord-Europa, alla funzione del « design » per certi elementi plastici usati nella segnaletica stradale; alle infinite possibilità di qualificazione di tutti gli « oggetti » legati a questo settore, quando fosse

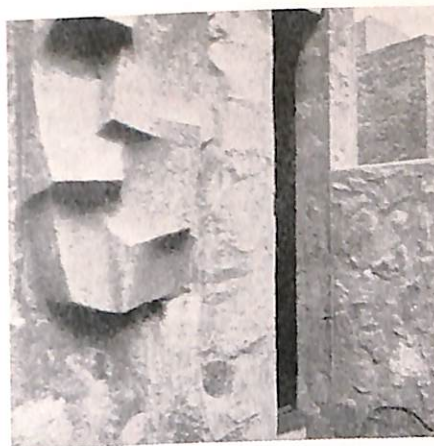
1. Costantino Nivola.
Sculture all'Università Yale.

2. Henry Moore.
Grande figura seduta (particolare), 1958.

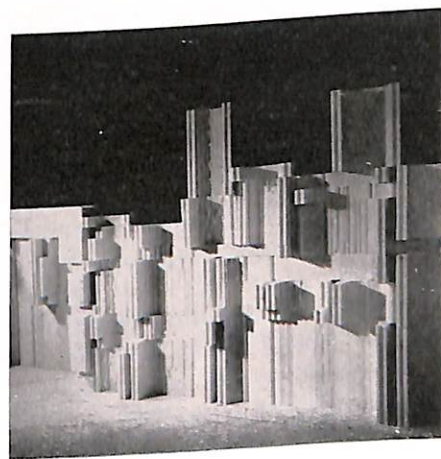
Allusione fantastica ad uno spazio naturale organizzato dall'uomo.

3. Georges Henry Adam.
Murale in esecuzione presso la Henraux di Querceta destinato alla caratterizzazione di uno spazio all'aperto nella città di Parigi.

(particolare; è chiara la trasposizione ideale ad uno spazio urbano).

4. Marco Dezzi Bardeschi.
Muro in marmo per la Henraux.

1

2

3

4

affidato a soluzioni formali valide; e si pensi alle opere di Calder inserite nell'ambiente architettonico, alle sculture-arredo di Nivola nei colleges di Saarinen ad Yale, alle possibilità di rapporto con l'architettura (e con la urbanistica) suggerite da un murale come quello che Adam sta eseguendo a Querceta, presso la Henraux, per Parigi. In questa nuova dimensione l'opera plastica può assumere ruolo premineme nella città attuale; che sarà anche quello di connotazione linguistica, che potrà contribuire, attraverso diverse angolazioni (quella contrappuntistica di materiali diversi, in rapporto a quelli edilizi ed architettonici, quella di contrasto e accordo formale) all'impostazione coordinata di un certo discorso di scambio attivo tra l'opera d'arte (non più relegata alla morte, alla stasi, all'estrapolazione da un discorso di continuità storica nel « Museo » tradizionale, col diaframma di una collocazione e catalogazione accademica) e il fruitore diretto per il quale è creata, per quel pubblico che non è solo quello che si rivolge all'opera con fini di fruizione estetica e culturale, ma quello che ne deve venire investito più direttamente, più totalmente nell'ambito della vita quotidiana.

Si potrà ricreare così quella funzione primaria dell'opera d'arte che è di orientamento attivo nella vita umana, come indicazione e guida di comportamento ètico.

La funzione degli istituti d'arte e il marmo nel nostro tempo

di Ilo Dati

La scuola d'arte « Stagio Stagi » di Pietrasanta opera, da oltre un secolo, nel quadro della realtà economica e sociale della Versilia. Supera quindi, nella sua funzione, l'interesse dei problemi della città, per investire direttamente quelli di un zona assai più vasta nella quale l'attività connessa alla lavorazione del marmo è prevalente.

La scuola fondata nel 1842 dal Granduca Leopoldo II ha assunto nel 1960, dopo varie trasformazioni, la struttura di Istituto statale d'arte per il marmo.

Una scuola d'arte è un organismo vitale che dovrebbe svolgere una funzione attiva e stimolante nella società e contribuire validamente al fermento che anima la scuola nel mondo. Essa ha il compito di preparare i giovani all'esercizio dell'artigianato artistico e rinnovare il gusto ed i sistemi attraverso lo studio di quelle forme che si addicono alle esigenze spirituali del nostro tempo. Provvede cioè alla formazione dell'artigiano, inteso come uomo al quale non si chiede soltanto l'uso di certi strumenti ma l'espressione di un certo linguaggio; un «fare » strettamente inserito nella società in cui vive ed opera e la consapevolezza del valore del suo agire nella civiltà d'oggi. In definitiva quindi prepara il giovane ad essere cittadino e creatore socialmente partecipe.

Sono proprio queste scuole che, operando in rapporto strettissimo con il mondo della produzione artigiana, potrebbero essere in grado di decidere per esso, le scelte fondamentali, gli aggiornamenti culturali, le interpretazioni del presente come ridimensionamento e sviluppo del passato e il rifiuto ad accettarlo come un modello da imitare supinamente.

È stato necessario enunciare questi argomenti per contrapporli alla realtà dell'ambiente culturale nel quale opera l'Istituto d'arte di Pietrasanta.

L'artigianato del marmo che è di origine antichissima, (solo in pochi casi si può parlare, fino ad oggi, di industria in senso moderno) non ha avuto, almeno in Versilia, negli ultimi decenni, un aggiornamento culturale adeguato. In pochi centri come in Versilia è così forte il contrasto, nel campo artistico e artigianale, tra il mondo di oggi e l'interpretazione del passato: ciò è dovuto essenzialmente ad un

INDICE

Gli architetti

Contributi a problemi generali

La situazione edilizia nelle città italiane

Introduzione di dibattiti locali